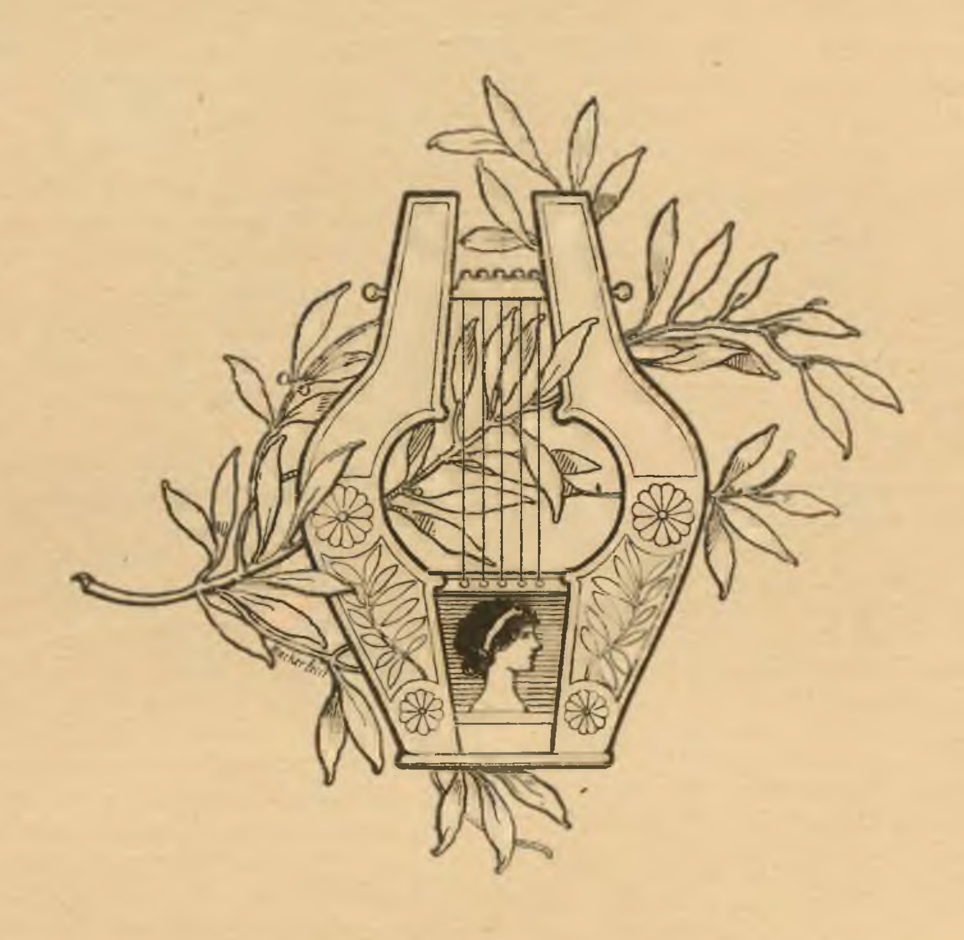
PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 15 Marca 1913 r.
ZESZYT 6 (107).
ROK VI.



E. WENDE i S<u>KA</u>

WARSZAWA,
KRAK.-PRZEDM. 9,
TELEFON 14-15.

Rok zał. 1858.

WYDAWNICTWO KALENDARZA MUZYCZNEGO

STALE OTRZYMUJE WSZYSTKIE NOWOŚCI

POSIADA NA SKŁADZIE I POLECA:

Szkoły, ćwiczenia na fortepjan, organy, fisharmonje oraz na wszystkie instrumenty smyczkowe i dęte.

Sonaty, suity, koncerty, na 1 i 2 fortepjany—2, 4, 6 i 8 rąk. Na organy, fisharmonje, skrzypce, wiolonczele, wiolę (altówkę)), kontrabas i na wszystkie instrumenty dęte.

Wyciągi fortepjanowe oper polskich i obcych w możliwie najtańszych wydaniach.

Eulenburga partyturki orkiestrowe do studjów zawsze na składzie w komplecie.

„L'Orchestre de salon“ z fortepjanem i harmonjum, zawiera 5 do 15 głosów, ale może być wykonana dowolnie: jako trio, kwartet, kwintet, sekstet i t. d.

Spiewy polskie, rosyjskie, włoskie, francuzkie jedno i wielogłosowe.

Książki teoretyczne, muzyczne po polsku, rosyjsku, francuzku, niemiecku, angielsku.

Muzyka kościelna, spiewy chóralne polskie i obce w partyturach i głosach.

Polskich kompozytorów wszystkie utwory stale w komplecie.

Posyłamy nuty do wyboru; wszelkie informacje i zlecenia załatwiamy odwrotną pocztą.

Tanie zbiorowe wydawnictwa Litola, Petersa, Steingräbera, Universal-Edition, Breitkopfa Volks-Ausgabe, Edision-Scot.

Utwory salonowe, potpoury, fantazje, walce, polki, mazury, kontredanse, tańce figurowe.

Wagnerowskie opery w partyturach orkiestrowych (wydawnictwa popularne (dla studjów).

Objaśnienia utworów symfonicznych (Musikführer'y), Breitkopfa Haertla, Schlesingera zawsze na składzie.

Muzyka kameralna, duety, tria, kwartety, kwintety w partyturach i w głosach.

Cygańskie romanse, śpiewy operetkowe, kabaretowe, komiczne.

Dzieła klasyczne, opery, operetki w ozdobnych oprawach stosownych na upominki.

Przegląd Muzyczny, Kwartalnik Muzyczny, Signale, Die Musik, Nowości Muzyczne, Scena i Sztuka, sprzedajemy zeszytami.

Utwory na orkiestry smyczkowe, symfoniczne, salonowe.

Katalogi rozdajemy i rozsyłamy bezpłatnie.

15 marca 1913 r. № 6 (107).



Dr ZDZISŁAW JACHIMECKI.

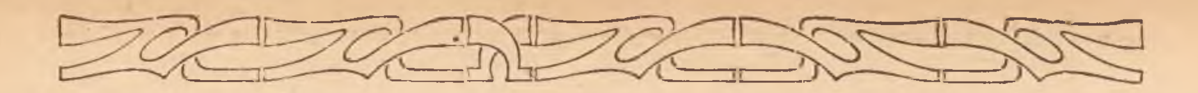
Arjadna na Naxos.

Prawie przypadkiem tylko napisał Ryszard Strauss nowe swe dzieło sceniczne pod tym tytułem.

Oto Max Reinhardt, dyrektor teatru niemieckiego w Berlinie, zamierzał wystawić komedję Moliera „Mieszczuch szlachcicem". Podobnie, jak do niektórych dzieł Szekspira dostarczał Reinhardtowi wkładek muzycznych Pfitzner, lub inny jakiś głośny muzyk niemiecki, tak do „Mieszczucha" muzykę dorobić miał Strauss, a to z wdzięczności za znakomitą inscenizację „Kawalera ze srebrną różą". Świadomie pominął Reinhardt istniejącą od r. 1670, czyli od chwili powstania „Mieszczucha", muzykę Lully'ego. Kapelmistrz i kompozytor nadworny Ludwika XIV i twórca opery francuskiej, nie przedstawiał w oczach Reinhardta dość atrakcyjnej siły w swej milutkiej muzyce do komedji Moliera. Dla podniesienia stopnia sensacyjności musiał za pióro chwycić król. pruski kapelmistrz nadworny, R. Strauss, dając Reinhardtowi jedynie godny ekwiwalent za niemożność wystawienia „Mieszczucha" w cyrku... Wobec bogatej, co prawda niekiedy aż aroganckiej, pomysłowości inscenizacyjnej Reinhardta, której metoda tak jaskrawo wystąpiła np. przy inscenizacji „Poskromienia złośnicy", przedstawiałby Lully i archaiczny charakter jego muzyki, w dokładnej kopji autentycznego sposobu interpretacji jej, pretekst do różnych efektownych z teatralnego punktu widzenia momentów. Muzyka ta ujęłaby obraz sceniczny w ramy, których nie stworzyłby współudział Straussa.

Propozycja Reinhardta zeszła się z pragnieniem Straussa i nieodłącznego już dzisiaj librecisty jego, Hofmannsthala, znalezienia nowego tematu do opery komicznej. Powszechne i trwałe sukcesy „Kawalera ze srebrną różą" zdawały się wskazywać obu autorom, że komedja muzyczna powinna być polem dalszej ich wspólnej twórczości i nowych tryumfów. „Kawaler" wszedł na sceny oper niemieckich w styczniu 1911 r. W lecie tegoż roku musiał Strauss pracować już nad nową operą. Wymagał tego wzgląd na dążenie Straussa do monopolu w dzisiejszej muzyce dramatycznej. Szybciej od niego produkuje opery tylko Eugenjusz d'Albert, ale tej konkurencji Strauss lękać się niema potrzeby. Hofmannsthal, nie mogąc naprędce znaleźć w źródle własnego natchnienia godnego inwencji Straussa tematu komedjowego, dokombinował do „Mieszczucha" Molierowskiego libretto operowe, aby w ten sposób osiągnąć swojego rodzaju *unicum* sceniczno-muzyczne.

Pan Jourdain z komedji Moliera podobał się Hofmannsthalowi jako karykaturalny typ reprezentacyjny. Poeta wiedeński zadecydował więc, że w „Mieszczuchu" może ten mieszczuch, zbzikowany na punkcie aspiracji szlacheckich, pozostać przy życiu. Tak samo i dwoje jego partnerów z wielkiego świata, markiza Dorymena i oszuścik Dorant, mogą zatrzymać swe role. Z rodziny p. Jourdain'a ostała się jedynie żona. Hofmannsthal uznał, że widz nie jest ciekawym poznać dalszej rodziny



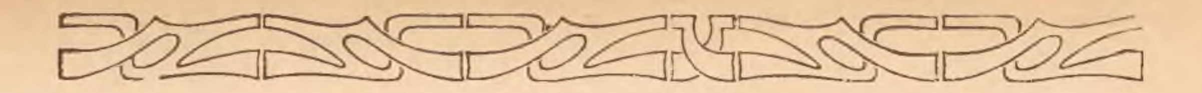
p. Jourdain'a, pozbawił więc mieszczucha w przeróbce jego córki, Lucylli i jej kochanka Kleonta. Znikła też para krzykliwych a przebiegłych służących, Michasia i Ergasta. Po tej amputacji musiały odpaść sceny z turkami, które wymyśla Ergast w komedji dla ratowania szczęścia Kleonta i Lucylli. Jourdain Hofmansthala nie może więc zostać tureckim „mamamuszi". W nagrodę za tę naiwną przyjemność, jaką ze strony Moliera miał p Jourdain, urządzi mu sam Hofmannsthal zabawę, za którą mieszczuch nie będzie się musiał przed potomnością, tak jak za „balet narodów", wstydliwie rumienić. Zdaniem Hofmannsthala nie był Molier wybredny w pomyśle scen z turkami, ani tem mniej Ludwik XIV, który polecił je Molierowi napisać specjalnie ze względu na poselstwo otomańskie, bawiące podówczas w Paryżu, i takie nawet znalazł w nich upodobanie, że kazał je wykonywać w innych komedjach. Hofmannsthal nie mógł więc narażać ani Moliera, ani króla słonecznego na docinki ze strony berlińczyków i postanowił dla ratowania ich honoru, a interesu swego i Straussa: zredukować pięcioaktową komedję do aktów dwuch, a w miejsce „baletu narodów" po skończonej komedji pokazać gościom p. Jourdain'a najnowszą operę Straussa „Arjadna na Naxos". Opera przed Lullym znała ten temat. Monteverdi napisał Lament Arjadny w r. 1607. W obawie, aby podanie mityczne nie zalatywało naiwnością, musiał je Hofmannsthal przyprawić czemś godnem „ducha czasu" naszego. Teatr w teatrze istnieje oddawna (nawet w „Hamlecie" i „Pajacach"), ale nie znano dotąd galimatiasu dwu sztuk, dramatu i arlekinowej groteski. Dziwaczny ten kontrapunkt adagia i scherza dramatycznego wyspekulował Hofmansthal, aby „zadziwić mieszczanina" w amfiteatrze, dając w tak spreparowanem dziele Straussowi możność do rozwinięcia najbardziej kontrastujących pomysłów muzycznych, Reinhardtowi zaś sposobność do stworzenia niebywałego „meisterstücku" inscenizacji.

Mytu w Arjadnie Hofmannsthal nie stworzył. Przejmując go jednak i nie zmieniając w nim nic, pragnie go Hofmannsthal niepomiernie pogłębić. Przemiana, dokonana w Arjadnie na widok olśniewającej piękności Bachusa-Djonizosa, jest dla nas tak zrozumiałą, jak zapomnienie Zygfryda w Brunhildzie pod wpływem czaru Gudruny. Napój miłosny, który przychodzi w „Pierścieniu Nibelunga" Wagnera, jest zbyteczny dla psychologicznego rozwoju akcji Zygfryda. Arjadna także nie potrzebuje go pić, aby zapomnieć o Tezeuszu, po którego stracie tak długo lamentowała. Hofmannsthal nie życzy sobie, abyśmy tę przemianę pojmowali tak po prostu, jak wszystkie takie inne przemiany na świecie. Jego Arjadna, i to właśnie jego, nie mitologicznej opowieści, jest zgoła inną, jest „jedyną pośród miljonów". By więc każdej pomyłki prywatnej nie poprawiać osobno, napisal Hofmannsthal oficjalny list do Straussa, z wyraźną tendencją ogłoszenia go drukiem, co też dokonane zostało w przewodniku do „Arjadny" dra L. Schmidta. Przedewszystkiem Arjadna musi być pojmowana jako „dalszy ciąg" Elektry (nie Ajschylosa, lecz Hofmannsthala), gdyż i tamta i ta „pamięta". „Przemiana" Arjadny musi się dokonać na podstawie jakichś praw wyższych, dla niej musi być ona „cudem wszystkich cudów, właściwą tajemnicą miłości. Arjadna umarła była i ożyła, dusza jej naprawdę przemieniła się, jest to jednak prawda wyższego rzędu, która nie mogłaby być prawdą dla Zerbinetty i podobnych jej". Hofmannsthal zaprowadził nas na dobre w sfery symbolów; nawet w operze komicznej nie mógł nam tego oszczędzić. Zaledwie tragedja muzyczna wyzbyła się symbolistyki, już komedja muzyczna aspiruje o prawo maskarady alegorycznej. To, co tak trafnie głosił Hugo Wolf przed napisaniem swojej opery komicznej „Corregidor", poszło widocznie w niepamięć. Rozbrzmiały aforyzmy Nietzsche'go, Arjadna staje się adoptowaną córką jednookiego Wotana... Jednem słowem: przemiana Arjadny i Bachusa, co w ramionach jej staje się bogiem, którym nie był w ramionach Circe, to przemiana „ku górze". Zerbinetta, widząc tę przemianę, śpiewa:

> „Gdy się nowy bóg nam zjawia
> niemoc czuje każdy z nas.
> Pocałunkiem on nas z b a w i a,
> rozkosz dziwną w nas zostawia
> i sprowadza z m i a n y czas..."

ale te jej „przemiany" dzieją się „na dół". To także pewien sposób pojmowania „ewolucji twórczej" w miłości.

Hofmannsthal, urządzając w domu p. Jourdain'a przedstawienie Arjadny, nie mógł spotkać się z zarzutem popełnienia jakiejś niekonsekwencji w tej dowolności



poetyckiej. P. Jourdain, płacący tysiące talarków za rachunki Doranta, na którego pośrednictwo w umizgach do Dorymeny liczy na pewne, może pozwolić sobie na sprowadzenie śpiewaków włoskich, modnych podówczas w Paryżu, i komedjantów do *commedia dell'arte.* Hofmannsthal zapewnia nas, że kasa jego pupila nie poniesie znacznego uszczerbku. W jednem tylko popełnia poeta wiedeński niekonsekwencję: broni wprawdzie honoru domu p. Jourdain'a i jego estetycznego smaku, urządzając operę w miejsce baletu, każe mu jednak równocześnie popełnić kardynalne głupstwo dyspozycją, aby aktorowie i śpiewacy, którzy mieli dwie różne sztuki odegrać po kolei, zagrali je razem. Aby właśnie uzyskać pozór do tego „symbolicznego" skojarzenia dramatu Arjadny z groteską Zerbinetty, musi Hofmannsthal oznajmić wykonawcom i aktorom dyspozycję p. Jourdain'a za pośrednictwem lokaja. W tym celu napisał intermezzo między komedją a operą. Scena ta, przedstawiająca powstanie chaosu między wykonawcami spektaklu u p. Jourdain'a, zdradza nam niejedno z zapatrywań samychże autorów Arjadny na własne ich dzieło. Zdaje się na słyszeć ironiczne uwagi Straussa na symbole Hofmannsthala. Jego to bowiem widzimy w postaci raz nauczyciela muzyki, drugi raz kompozytora, występujących w intermezzo. Strauss odznacza się zdrowym humorem „muzykanckim"; świetne próby jego dawał nieraz w czasie prób orkiestralnych. Prawdziwa natura jego, natura Dyla Sowizdrzała nieraz odezwała się w jego dziełach; poznajemy ją tu z komentarzy do dramatu Arjadny, stanowiących jakby odpowiedź na pompatyczny list Hofmannsthala. Bardzo dowcipnie postąpił Hofmannsthal wtajemniczając słuchacza za pomocą przenośni intermezza w te sprawy dyskretne, które zwykle chowają się za kulisy twórczego procesu.

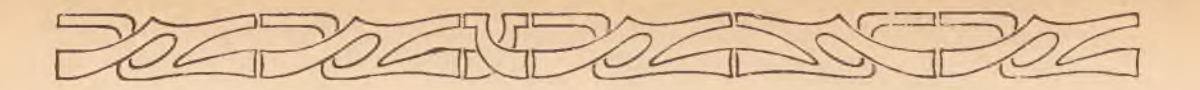
Akcja „Arjadny na Naxos" jest schematyczna. Córka króla kreteńskiego pędzi samotne dni na odludnej wyspie, oddana lamentom po stracie Tezeusza. Pragnie śmierci tylko. W Bachusie, który pojawia się nagle na Naxos, wita Arjadna zwiastuna śmierci. Mniemając, że w łodzi jego przeprawi się przez Styks, pragnie pójść za nim. Rychło jednak czar słów jego przyzywa ją do dalszego życia i miłości. Arjadna sama gorszy się tą nagłą zmianą, zaszłą w niej: *das waren Zauberworte! Weh! so schnell! Nun gibt es kein Zurück!* Bachus zapewnia Arjadnę, że właśnie jej potrzebował, aby — jak nas poucza Hofmannsthal — w ramionach jej stać się bogiem.

Te sceny liryczne przeplata Hofmannsthal śpiewami Echa, Najady i Dryjady i scenami Zerbinetty i jej towarzystwa, złożonego z Arlekina, Scaramuccia, Truffaldina i Brighelli. Ten świat niższy, świat pospolitych masek wkłada swoje trzy grosze w dramat Arjadny, darząc ją współczuciem i komentując w ten sposób zupełnie niesymboliczny jej nowy romans. Hofmannsthal dążył do nowego symbolu w zakończeniu opery. „Te dwa światy duchowe — pisał do Straussa — są w zakończeniu ironicznie złączone, to znaczy w jedyny sposób, jak tylko mogą się połączyć: przez niezrozumienie się."

Z jak górnego stanowiska patrzył Hofmannsthal na swoją Arjadnę, widzimy to z ostatnich słów jego listu. „W tem miejscu (połączenia się Arjadny i Bachusa) albo już pan dawno rzucił pióro z ręki, albo uczuł pan, jak się w panu rozwiązały najgłębsze i najtajniejsze siły muzyki i znalazł się pan w sferze, gdzie słowa tekstu stały się panu hieroglifami do rzeczy, nie do wypowiedzenia".

Strauss ani nie rzucił pióra, gdyż Arjadnę skończył, ani też nie wzniecił w sobie najgłębszych i najtajniejszych sił muzyki, jak tego pragnął Hofmannsthal. I my wszyscy wolelibyśmy poznać w nowem dziele Straussa produkt, godny jego genjalnego talentu, miasto przekonać się, że Arjadna jest w istocie rzeczą słabą, a w stosunku do wielkości imienia Straussa poniekąd czynem lekkomyślnym i mało godnym.

Wkładki muzyczne do „Mieszczucha" mają rys nonszalancji inwencji Straussa. Kompozytor starał się uczynić muzykę tę wesołą aż do karykaturalności. Aby rozbawić słuchacza trawestuje Strauss różne typowe cechy innych kompozytorów. Zaraz w uwerturze, w ustępie środkowym ironizuje muzykę Debussy'ego postępami akordów i figuracją akompanjamentu, stanowiącemi istotę manjery twórcy „Pelleasa i Melisandy". Wyraźny wpływ *Simplicissimusa* ujawnia się w akompanjamencie orkiestry w czasie uczty w domu p. Jourdain'a. Łosoś z Renu wywołuje duchy wagnerowskich cór Renu; mollowa trawestacja tematu pierwszej odsłony „Pierścienia Nibelunga" stanowi przyprawę sosu, którym kucharz mieszczucha podlał rybę. Białego



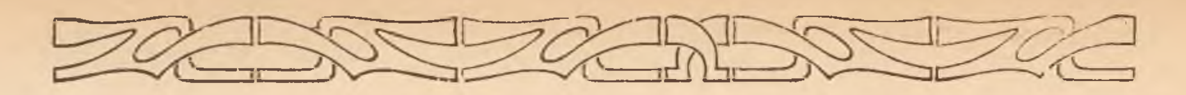
burgunda podają pewnie w weneckich kryształach, dźwięczą one bowiem w takcie i melodji barkaroli czy gondoljery. Dzikie ptactwo pieczone rozśpiewało się na różne tematy. Poznajemy pierwszy temat „Symfonji domowej“ Straussa, w drugim *la donna è mobile* z Verdiowskiego „Rigoletta“ pokazuje swe rysy, zmienione do charakteru kantyleny skowronka. Pan Jourdain śpiewa ową piosnkę w pierwszym akcie tak samo niemuzykalnie, jak zawsze śpiewa Herodes w Salome. Karykaturą ma być z umysłu tu to samo (np. nagłe modulacje o pół tonu w górę), co gdzieindziej Strauss podaje za istotne piękno muzyczne. Wyższego rodzaju jest humor muzyczny i karykatura dźwiękowa, polegająca na niezmiernie pomysłowem wykryciu analogji między Sokratesem a Wotanem, w „Chmurach“ Arystofanesa, w muzyce Huberta Parry'ego do komedji greckiej.

Styl muzyczny samej Arjadny ma janusowe oblicze. Strauss dążył do przeciwstawienia świata Arjadny i Zerbinetty zarówno samym charakterem pomysłów muzycznych, jak kolorytem instrumentalnym orkiestry. Do pierwszej zarezerwował Strauss ramy dramatu muzycznego i nastroje muzyczne górniejszego pokroju. Zerbinetta i jej otoczenie śpiewa w formach starej opery, z arją koloraturową i zespołami wokalnymi. Oryginalnym nie jest Strauss ani w jednym, ani w drugim kierunku. Na każdym niemal kroku potykamy się o reminiscencje, zebrane tu z całej literatury muzycznej. Niekiedy zakrywa je, jak rafy podwodne, cienka warstwa harmonicznej zaprawy specyficznie straussowskiej. Nie dziw więc, że Bachus ma nader silne podobieństwo do Zygfryda w kilku tematach rycerskich, nieraz przypomni aię Puccini, ale już erotyczne jego zapały, uzmysłowione w efektownym temacie, ubierają Bachusa w znany nam dobrze melodyjny frak Hrabiego Luksemburga... Arjadna, której do twarzy powinno być tylko w tragicznym patosie osamotnionej Brunhildy, zapożycza się u „Proroka“ meyerbeerowskiego, aby na aeroplanie banalnego tematu polecieć w niebotyczne sfery swojej transcedentalnej przemiany miłosnej... Echo, Najada i Dryjada śpiewają jej nudne nielitośnie kolendy (*töne, töne süsse Stimme*), lub trawestują co nieco pieśń cór Renu ze „Zmierzchu bogów“. Bachus w chwili budzącej się boskości, śpiewa melodję, godną najwyżej „Kawalera ze srebrną różą“.

W partji Zerbinetty popełnił Strauss prawdziwe szarlatańswo w postaci jej wielkiej arji, zajmującej 24 stron wyciągu fortepjanowego. Karkołomność jej koloratur i pretensjonalność w używaniu najwyższych tonów (śpiewaczka bujać tu musi na tonach od wysokiego *c* do *fis*), podyktowane są chyba chęcią stanowczego zdystansowania Mozarta i Rossini'ego, stworzenia rekordu także i w kierunku arji koloraturowej. Arja ta stanowi niewątpliwie epokę impertynencji muzycznej. Nawet jako humbug i *blufe* nie udała się ona. Praktyka dowiodła, że ostatecznie i ta arja jest możliwa do wykonania, Strauss wyjdzie więc obronną ręką wobec zarzutów niewykonalności jej. Kiedy raz zarzucił pewien wiolonczelista Beethovenowi podczas próby jakiegoś dzieła jego, że szybka jakaś fraza nie jest do wykonania na tym instrumencie, Beethoven przekonał go świetnem odegraniem na własnej wiolonczeli tego ustępu. Strauss zwykł bronić się dowcipami, kiedy mu ktoś wytyka za daleko idącą śmiałość w traktowaniu instrumentów. I tak raz powiedział klarneciście, narzekającemu, że nie może wydmuchać z instrumentu piekielnie trudnego pasażu: „to zagraj pan co innego“, a gdy trombonista mówił mu, że temat jego da się może wygrać na fortepjanie, odparł: „ależ i na fortepjanie nie idzie dobrze“... To jest gest muzyka postępowego w naszych czasach.

W Arjadnie zredukował Strauss wymagania co do obsady orkiestry trzykrotnie w stosunku do żądań w ostatnich operach. Zaledwie 36 muzyków pracuje nad stworzeniem podkładu dla śpiewaków. Do orkiestry wrócił fortepjan, nieużywany od tak długiego już czasu, przybyło fisharmonjum. Słuchacze pierwszych przedstawień opery w nowym teatrze w Stuttgardzie uznawali, że w barwach orkiestry, w świetnem ustosunkowaniu ich i bogactwie tkwi główne, a bodaj jedyne piękno ostatniego dzieła R. Straussa.

Akcje Straussa nie poszły w górę po Arjadnie, jak na to liczyli wszyscy trzej twórcy dzieła: Hofmannsthal, Strauss i Reinhardt, nadewszystko zaś reprezentant Strauss A. G., nakładca Fürstner. Świat ma wszelkie prawo wymagać, aby Strauss dawał mu (n. b. za bardzo drogie pieniądze) dzieła godne talentu i własnego o nim przekonania autora „Życia bohatera“. Dziś już nie niezrozumienie dążności Straussa,



lecz na objektywnych podstawach oparte sądy składają się w chór ujemnych dla Straussa krytyk. Wygłoszeniu ich nie przeszkodzi nawet pamięć zjadliwego ustępu o krytykach we wspaniałym poemacie symfonicznym, nie napełni nikogo obawą rynsztunek wojenny Straussa, którego najsilniejsza broń, dysonans (w takich korowodach jaskrawości akustycznych użyty w Arjadnie), stępił się w przedstawianiu rzeczy pokojowych.

Historja ma czasu więcej niż rok do zapisania nowej opery Straussa na swych kartach. Może terminu tego niepotrzebnie nie skróci sam Strauss, aby nowe dzieło nie stanowiło fiasca większego od „Arjadny na Naxos".

HJAEMAR O. SANDER.

Kogo nazwać można muzykalnym?

Wiele się słyszy mniej lub więcej trafnych lub dowcipnych określeń i roztrząsań na ten temat, ale żadne z nich nie daje jasnej i zadowalającej odpowiedzi. Rozpatrując tę kwestję, nie sięgano zazwyczaj głębiej, usiłowano odpowiedź streścić w jednem jakiemś uogólniającem zdaniu, zamiast zdać sobie dokładnie sprawę z tego, jakim warunkom powinien odpowiadać dyletant, aby być muzykalnym i to nie we własnem mniemaniu, wypływającem z tego, że lubi muzykę lub ją uprawia, lecz w pojęciu kompetentnego rzeczoznawcy. Czego zatem wymagamy od człowieka muzykalnego?

Poniżej staramy się ująć odpowiedź na to pytanie w pewne określone ramy, opierając ją na szerszem podłożu i traktując sprawę z należytą objektywnością, z uwzględnieniem właściwości indywidualnych.

Muzykalnym nazwać można człowieka, jeżeli posiada następujące zdolności wrodzone:

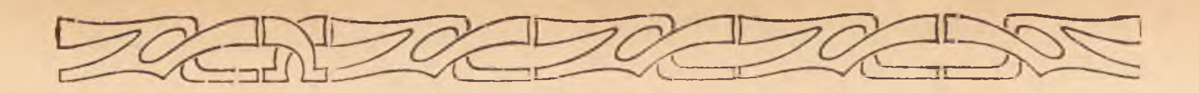
1) Normalną zdolność muzycznego ujmowania oraz analizowania dźwięków, to znaczy wrażliwość na wysokie i nizkie, głośne i ciche tony lub dźwięki poszczególnych instrumentów, dalej zdolność ścisłego rozróżniania ich pod względem jakości (a więc zależnie od wysokości fali dźwiękowej, t. j. siły, dźwięku, ilości drgań, t. j. wysokości i postaci fal, t. j. barwy tonu), a także umiejętność rozłożenia na poszczególne składniki dźwięków, powstałych ze stopienia brzmień różnorodnych instrumentów.

2) Uwagę muzyczną na gruncie zamiłowania i zainteresowania muzycznego, czyli zdolność skupienia woli i wczucia się w to, co się słyszało. Wszakże zdarza się nieraz, że słuchają muzyki z przyjemnością dlatego, że „przy tem tak rozkosznie się marzy" Ta uwaga jest naturalnie często zależna i to w stopniu dość znacznym od nastroju ducha w danej chwili.

3) Zdolność muzyczną przyswajania sobie i wczuwania się, to znaczy możność wewnętrznego przepracowania i wchłonięcia (zasymilowania) muzyki, jako wyrazicielki idei artystycznej i przetransponowania tajemniczej i oderwanej mowy tonów na bezpośredni, a więc pozbawiony wszelkiej domieszki pierwiastku refleksyjnego, pierwotny język artystyczno-estetycznego uczucia. Dopiero dzięki tej umiejętności, możność asymilowania i wczuwania się, staje się słyszana muzyka źródłem muzycznego wrażenia, uczuciowo zabarwionego przeżycia estetycznego, artystycznej rozkoszy. Rozumiemy muzykę wówczas, gdy zdołaliśmy się wczuć w nią i przełożyć ją na język uczucia. Ale i ta zdolność wczuwania się, jak to łatwo każdy na sobie samym sprawdzić może, podlega znacznym wahaniom, stosownie do nastroju chwili.

4) Ścisłą, do pewnego stopnia stałą zdolność zapamiętania i odtworzenia słyszanej muzyki, to znaczy możność wewnętrznego reprodukowania przeżycia muzycznego; gra w tem też pewną rolę wprawa i zamiłowanie.

5) Pewne, choć subjektywne i zależne od indywidualności poczucie taktu, określony i świadomy siebie smak muzyczny, który, oczywiście, pod wpływem czynników kształcących podlega rozwojowi i ewolucji, innemi słowy intuicyjną władzę



odróżniania tego, co ma wartość pod względem estetyczno-muzycznym od tworów bez wartości, więc wszystkiego, co piękne, od brzydoty.

Im bardziej te wszystkie zdolności zasadnicze są rozwinięte i wydoskonalone w danym osobniku, tem jest on muzykalniejszy bez względu na to, czy gra na jakimś instrumencie, czy biegły jest w nauce harmonji, w rytmice i melodji, wogóle w teorji muzyki.

Jeżeli próba powyższa, zgoła nie wyczerpująca tematu, zdoła pobudzić do myślenia i skłoni kogokolwiek do zastanowienia się nad kwestją, zasługującą niewątpliwie na gruntowne zbadanie, to cel mego artykuliku został w zupełności osiągnięty[1]).

Listy Hektora Berlioza do Karola Lipińskiego.

W „Monde musical“ zamieszczono niedrukowane listy Hektora Berlioza do Karola Lipińskiego, które świadczą o serdecznym stosunku, jaki panował między tymi dwoma artystami, i o szacunku, jaki miał wielki twórca francuski do naszego słynnego muzyka-wirtuoza. Listy te podajemy w tłumaczeniu.

* * *

Weimar, 23 stycznia 1843 r.

Wielmożny Karol Lipiński, dyrektor koncertów i koncertmistrz orkiestry króla saskiego w Dreźnie.

Szanowny Panie!

Już dawno temu miałem honor poznać Pana w Paryżu, ale nie wiem, czy Pan zachował o mnie żywsze wspomnienie. Zwracam się jednak do Pana pewny pańskiej życzliwości i polegając na uczuciu braterskiem, łączącem artystów.

Pojutrze daję tu koncert, po którym opuszczę Weimar. Czy byłoby możliwem za pańskiem pośrednictwem dać jeszcze dwa lub przynajmniej jeden koncert w teatrze drezdeńskim? Meyerbeer w Berlinie zawarł w mojem imieniu z intendentem teatru Wielkiego następującą umowę: Dam dwa koncerty w początkach marca; zarząd teatru przyjmuje na siebie wszystkie koszty i daje mi połowę zysku. Gdybym na takich samych warunkach mógł się ułożyć z dyrekcją tamtejszego teatru, przybyłbym do Drezna w przyszłym miesiącu prawdopodobnie zaraz w pierwszych dniach, gdyż nie mam zamiaru dać więcej, jak jeden koncert w Lipsku. Możeby Pan był łaskaw zająć się tą sprawą i napisał do mnie do Weimaru (po niemiecku, jeżeli to dla Pana będzie dogodniej). Mam dla Pana list od p. Czymali; doręczę go Panu przy najbliższem spotkaniu.

Wybaczy Pan, że nadużywam Jego grzeczności i proszę przyjąć zapewnienia życzliwości i przywiązania.

Hektor Berlioz.

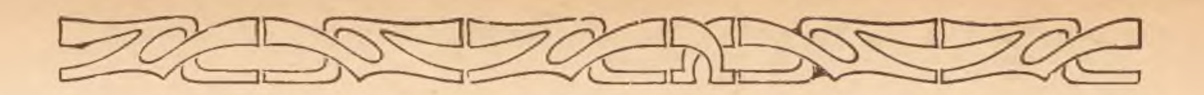
Hanower, Hotel Brytański, 28 marca 1854 r.

Mój kochany Lipiński!

Przybyłem tu dziś rano i od jutra rozpoczynamy próby koncertu, który się ma odbyć 1-go kwietnia. Ale wszystko to dalekie do porównania z tem, co mam jeszcze do zrobienia w Dreźnie. Oto dlaczego, mój kochany, piszę do ciebie i zaczynam cię nudzić już dzisiaj. Ośm dni temu wysłałem pod adresem p. Lüttichau przesyłkę, zawierającą partję chóralną i solową „Fausta“ i „Romea i Julji“, prosząc w liście Jego ekscelencję, aby dał kopiście do przepisania kilku egzemplarzy partji chóralnej z „Romea“, których mi zabrakło. Bądź Pan łaskaw przyśpieszyć tę pracę, aby

---

[1]) Tłumaczenie z niemieckiego.



próby chórów tej symfonji mogły być rozpoczęte jak najprędzej. Tymczasem bezwątpienia zaczną się próby z „Fausta“. Proszę polecić mnie p. Fischerowi, dyrektorowi chórów, którego na nieszczęście nie znam osobiście. Również nie znam śpiewaków, którym bar. Lüttichau powierzy partje Fausta, Mefistofelesa, Małgorzaty, Brandera, oraz ojca Wawrzyńca, tenora i kontraltu w „Romeo i Julji“, ale nie wątpię, że powierzone będą osobom odpowiednim. Ponieważ p. Lüttichau okazywał mi zawsze dużą życzliwość, zamiarem moim jest wykonać na dwuch moich koncertach: na pierwszym uwerturę (7 minut), śpiew solo (6 minut), małe oratorjum „Ucieczka do Egiptu“ (15 minut), „Romeo i Julję“ (1 godzina 50 minut); na drugim koncercie: „Potępienie Fausta“ (2 godz. 15 m.). Byłoby dobrze na oba te koncerty, w których partja wokalna odgrywa tak ważną rolę, pozostawić orkiestrę na dole, na jej zwykłem miejscu i urządzić stopnie dla chórów na scenie w ten sposób, żeby chórzyści z ostatnich rzędów mogli mnie dobrze widzieć. W ten sposób zrobiliśmy cztery miesiące temu w Hanowerze i wynik był doskonały. Orkiestry pańskiej nie potrzeba uzupełniać innymi instrumentami, jak tylko tymi, których wykaz podaję. Na I-szy koncert 2 kontrabasy (razem 4), tuba, para kotłów (razem 2 pary), 2 trąbki wentylowe (razem 4), 1 harfa (razem 2). Pani Pohl, która jest uosobieniem grzeczności i łaskawości, przyrzekła mi grać na harfie z p. Rychterem, który, jak mi się zdaje, jest harfistą teatru. Trzeba również, żeby pierwszy obój grał na rożku angielskim. Czy tam jest zawsze ten oboista, który tak dobrze wykonywał swoją partję, kiedy przyjeżdżałem do Drezna 11 lat temu? Co do „Fausta“, to będą potrzebne następujące instrumenty dodatkowe: 2 kontrabasy (razem 4), 1 flet (razem 3, to znaczy: czasami potrzebne będą 3 duże flety, czasami 3 pikuliny), 1 bas klarnet (razem 3 klarnety), 1 ofiklejda, 1 tuba (razem 2), werbel (na którym może grać jeden timpanista), para kotłów (razem 4 kotły), jedna harfa (razem 2).

Gdyby można było mieć w ostatniej scenie (Niebo) dodatkowy chór chłopców, byłoby to bardzo pożądane. Nie wiem, czy chór taki ma który z kościołów drezdeńskich i czy mógłby go nam dostarczyć i na jakich warunkach. Zechcej Pan zasięgnąć w tym względzie informacji. Proszę pokłonić się p. Lüttichowi i pani Pohl, którą radbym zobaczyć. Doprowadź Pan do szczytu swą grzeczność, mój kochany Lipiński, i napisz Pan do mnie do Hanoweru przed 2-gim kwietnia o wszystkiem, o czem będziesz uważał za odpowiednie Zależy mi bardzo na tem, żebym się wyjątkowo dobrze wywiązał z podjętego zadania i liczę, że przy pańskiej pomocy uda mi się to osiągnąć. Do prędkiego zobaczenia! Proszę przyjąć wyrazy życzliwości. Panu całkiem oddany *H. Berlioz.*

Mój kochany Lipiński!

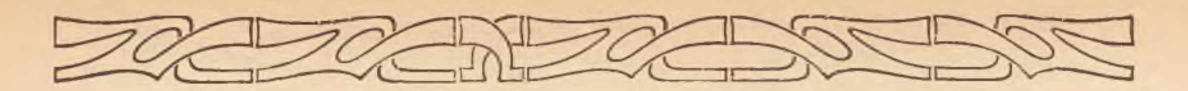
Obiecano mi tu dwunastu chłopców, ale dotychczas nie mam ich w mojem rozporządzeniu. Sola w chórach do dnia dzisiejszego jeszcze nie są ustalone. Chór nie wystudjował dotąd wielu ustępów; śpiewacy nie zajrzeli nawet do swych partji. A tymczasem chcą, żeby „Faust“ był wykonany w sobotę. Jeżeli jutro, t. j. w środę nie odbędzie się próba z chórami, w czwartek rano próba z solistami i tegoż dnia o 3-ej pierwsza próba generalna, a druga w piątek lub sobotę zrana, to o wykonaniu w sobotę „Fausta“ nie może być mowy. Jest to wprost niedopuszczalne, żeby w ten sposób zaryzykować wykonanie „Fausta“. Co się tyczy „Romea i Julji“, to na dzieło to nawet nie zwrocono uwagi, jakkolwiek jest ono o wiele trudniejsze od „Fausta“. Nie można nawet przypuścić, żeby chórzyści nauczyli się swych partji w ciągu 4, 5, a chociażby sześciu dni. To szaleństwo! Pragnąłbym w tej chwili znaleźć się u antypodów. Sądziłem, że już się wszyscy nauczyli tego, czego, jak się okazało, jeszcze nie potrafią; spotkał mnie zawód i rozpaczam z tego powodu. Odwołuję się więc do pańskiej przyjaźni, postaraj się Pan wybawić mnie z tej kłopotliwej sytuacji. Piszę jednocześnie do p. Lüttichau. Łączę wyrazy życzliwości.

H. Berlioz.

Paryż, 14 września, ulica Londyńska 31.

Mój kochany Lipiński!

Proszę zwrócić uwagę, że nie tytułuję Was Panie! Nie chcę używać tego wyrazu w stosunku z Wami. Czyż pomiędzy przyjaciółmi powinna mieć miejsce taka



ceremonja. Nie potrzebuję Wam mówić, ile razy wspominam Wasze nazwisko w obecności artystów, godnych je usłyszeć! Jest to dla mnie prawdziwe szczęście, jeżeli mogę opowiadać o przyjęciu, jakiego u Was doznałem. Nie zapomnę tego nigdy! Dlaczego nie możecie przyjechać do Francji, chociażby tylko na 2 tygodnie?...

Wiecie już napewno o mojej podróży po Niemczech i o wynikach moich koncertów w Brunświku, Hamburgu, Berlinie, Hanowerze i Darmstacie. Zresztą, gdybyście się chcieli jeszcze czego o tem dowiedzieć, to z moich „Listów z Niemiec“, które zamieszczałem w „Journal des débats“ zaczerpniecie wszelkich informacji. Do Drezna przybyłem w zeszły wtorek (12 września). Od chwili mego powrotu nie miałem jeszcze czasu na sprawy muzyczne. Sezon koncertowy jeszcze się nie rozpoczął, polecono mi jednak dyrygowanie festiwalem, który się odbędzie w przyszłym miesiącu w operze na korzyść jednego z tutejszych stowarzyszeń muzycznych. Mam nadzieję, że pomimo mego niepokoju wszystko pójdzie dobrze. Habeneck udał się na południe Francji w celu zorganizowania tam podobnego festiwalu.

Zrozumcie, czytając mój list o Dreźnie, że nie chciałem, aby trwało podejrzenie à propos Wagnera, którego byliście przyczyną. Czy syn jest zawsze przy Was? — w każdym razie przypominam się jego łaskawej pamięci. Łączę przytem przyjazne pozdrowienie dla państwa Schubertów, którzy byli tak uprzejmi dla mnie. Przy sposobności proszę złożyć moje uszanowanie p. baronowi Lüttichau. Pragnąłbym, żebyście w wolnej chwili opisali mi detalicznie o wszystkiem, co się dzieje w Dreźnie, w teatrze i t. d., informując mnie przytem szczerze o ideach muzycznych, jeżeli takowemi interesuje się tam ktokolwiek, bo tu w Paryżu zbywa na nich zupełnie. Rossini dąsa się w swoim kącie. Powraca do Bolonji, żeby jeść i spać; Spontini dręczy się podejrzewając, że wszyscy są przeciwko niemu; Meyerbeer, pomimo ciągłych zapowiedzi, dotąd nie przybywa; Donizetti pisze od rana do wieczora; Auber używa przejażdżki konno; Halevy jest pogrążony w smutku; a ja także bynajmniej nie jestem wesoły.

Do widzenia drogi, dobry przyjacielu, wybacz mi ten niezwięzły list, mam zaledwie czas włożyć go do koperty nie czytając.

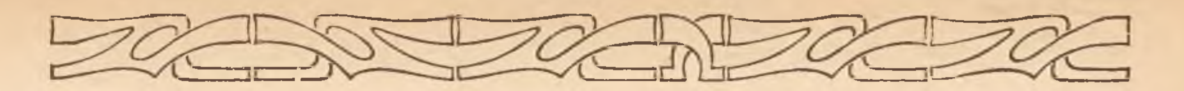
Całkiem oddany *H. Berlioz.*

P. S. Małżonce i córkom moje uszanowanie. Panna Racio debiutowała z wielkiem powodzeniem w Operze komicznej, o czem opowie Wam osobiście.

List z Wiednia.

Od kilku lat w życiu muzycznem Wiednia daje się zauważyć dziwne zjawisko: o ile ruch koncertowy coraz więcej się rozwija, potężnieje, nabiera młodzieńczego polotu, torując drogę nowym siłom twórczym, o tyle opera — niegdyś, za czasów Jahna i Mahlera chluba Wiednia, instytucja artystyczna, ku której zwracały się oczy wszystkich muzycznych centrów Europy, — ta opera upada coraz niżej, pomimo zespołu wyśmienitych artystów, pomimo pięknego chóru i idealnej orkiestry. Widocznie nie wystarcza zaprowadzić koszarowo-pruską dyscyplinę. aby podnieść poziom artystyczny wykonania; zaś idealny reżyser, jakim jest bezwątpienia Gregor, nie zdolny jest zapełnić luki, jaka się została po zgonie niezapomnianego Mahlera. Nic dziwnego! Dopóki artyści nie są zahypnotyzowani przez genjalną jednostkę, dopóki nie czują, iż pod jego batutą mogą się czego nauczyć — dopóty nie mogą i nie będą mieli wielkiego, szczerego szacunku, ani miłości dla sztuki. To też artyści spełniają swój obowiązek prawie machinalnie, bez zapału, bez wewnętrznego przekonania i świeżego popędu. Jedyna zasługa Gregora, jaką jest wzrost dochodu, też zaczyna opadać, szczególnie od czasu wielkiego skandalu, jaki się zdarzył podczas wykonania „Hugonotów“. Był to wybuch nurtującego od długiego czasu wulkanu, publiczność szalała, gwizdała, krzyczała: „precz z Gregorem!“ „hańba!“ i t. d.

W ciągu całego sezonu mieliśmy jedną jedyną premjerę „Oberst Chabert“, tragedję muzyczną w 3 aktach Hermana Waldershausena. Na nic poszła usilna praca



Fitelberga na wystudjowanie tej dość trudnej opery, która tylko 5—6 razy była wykonana i zeszła z afisza. Nic dziwnego, gdyż pomimo nader udatnie wyzyskanych czysto scenicznych (raczej nawet kinematograficznych) sytuacji, nic nie interesuje w tym dziwnie bezwartościowym utworze Waldershausena. Pozatem zainscenizowano nanowo „Cyganerję“ oraz „Tannhäusera“ w przeróbce paryskiej z wielkim baletem. Balet, nawiasem mówiąc, jest ulubionem dzieckiem Gregora, albowiem conajmniej 120 razy w tym sezonie częstował publiczność wiedeńską cały wieczór sztuczkami choreograficznemi.

Trudno się dziwić, iż kapelmistrze jeden za drugim opuszczają swe stanowiska. Ustąpił Bruno Walter, ustąpił również Guarneri, obecnie i Fitelberg prawdopodobnie poda się do dymisji. Ale za to coraz więcej szerzą się pogłoski o ustąpieniu sławetnego dyrektora. Byłoby to jedynym ratunkiem od zupełnego upadku niegdyś arcyartystycznej instytucji, pełnej pięknych tradycji.

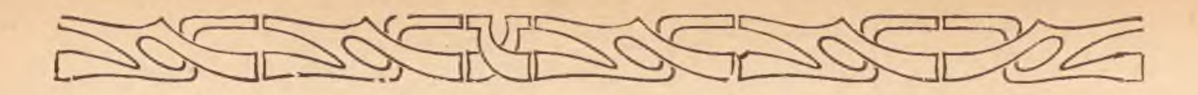
Natomiast „Opera narodowa“ w miarę sił daje często piękne dowody swej pracy. Po pierwsze wystawiono w tym sezonie trzy nowe opery: „Der Schmuck der Madonna“ Wolfa-Ferrari'ego, autora słynnej „Tajemnicy Zuzanny“, „Więzy miłości“ d'Alberta i „Kuhreisen“ Humperdincka. Oprócz tego wznowiono „Aidę“, „Cavalerię“ i kilka innych oper. Największą sensacją zaś było wystawienie nowej opery Mascagni'ego „Isabeau“. Słynny twórca „Rycerskości wieśniaczej“ szuka nowych dróg, stara się zasłonić upadek potencji twórczej niezbyt pomysłową harmonją, błyskotliwą miejscami instrumentacją, zawadza od czasu do czasu o gamę całotonową, ale nie wiele to pomogło. Publiczność przyjęła nowe dzieło dość obojętnie, pomimo udatnego wykonania i doskonałej, jak na środki techniczne „Volksopery“, wystawy pod kierunkiem ruchliwego Simonsa.

Sezon koncertowy rozpoczął się jubileuszem „Towarzystwa przyjaciół muzyki“, na który złożyło się kilka uroczystości muzycznych, przyjęcie u cesarza, bal w ratuszu i t. d., wreszcie wielki konkurs kompozytorski, którego zwycięzcą był znany Warszawie muzyk, Karol Prochazka, otrzymawszy za oratorjum I-szą nagrodę w sumie 10 tysięcy koron.

Filharmonicy nie mają w tym roku szczęścia w wyborze nowych utworów, a czasem nawet grzeszą niedokładnością w precyzji. Winą tego jest zbyt powierzchowna praca Weingartnera, który coraz więcej podróżuje, zostawiając na koncerty filharmoniczne tak mało czasu, iż o sumiennych próbach mowy być nie może. Najjaskrawiej dało się to zauważyć w VIII symfonji Beethovena i „Patetycznej“ Czajkowskiego, która tylko dzięki bezprzykładnemu brzmieniu orkiestry wywołała burzę oklasków.

Interesującą nowością była uwertura młodego genjalnego Erycha Korngolda, którego siła twórcza, pomysłowość i młodzieńczy polot dają coraz więcej dowodów niezwykłego talentu kompozytorskiego. Jako pendant do „najmłodszego“ wykonano utwór „najstarszego“ kompozytora, sędziwego Goldmarka „Z dni młodzieńczych“. Płynna melodja, tchnąca świeżością, jakby ożywione opowiadanie z dni młodości. Ucho wciąż jest przyjemnie głaskane ładnym brzmieniem, nie wzruszającem, ale też nie denerwującem, czego naprzykład nie można powiedzieć o najnowszym utworze Arnolda Schönberga „Pierrot lunaire“. Czy uda się kiedyś temu utworowi przeniknąć do głębi duszy słuchaczy — trudno powiedzieć, obecnie nie może być nawet mowy o spokojnem wysłuchaniu tej „kompozycji“. Któżby jednak mógł powątpiewać o wielkości talentu Schönberga? Mówiono niegdyś, że ten śmiały poszukiwacz nowych dróg jest szarlatanem, ukrywającym brak wiedzy muzycznej za niemożliwymi dysonansami, aby tem zamydlić oczy. Jak dalece niesprawiedliwie rzucono nań ów wyrok, najlepiej dowiodło wykonanie potężnego utworu „Gurre-Lieder“. Jest to owoc dziesięcioletniej pracy, obejmującej niemal cały czas działalności na niwie kompozytorskiej tego ultranowatora. Będąc jeszcze pod silnym wpływem Wagnera, kroczy jednak już po własnej drodze.

Kolosalny aparat orkiestrowy, składający się ze 140 osób, jest przecudnie zużyty. Już podział instrumentów — 4 małe flety, 4 duże, 7 różnych klarnetów, 10 waltorni, 7 rozmaitych puzonów, pierwsze i drugie skrzypce, dziesięciorako podzielone, 6 kotłów, dzwonki, mały i duży bęben, ksylofon, tamtam, harfy, celesta i wreszcie... łańcuchy żelazne! Jeżeli dodać jeszcze dwa zespoły chóralne, solistów (pięć



osób) oraz recitatora, można sobie wyobrazić, jak potężnie to wszystko brzmi. Najgorętszy przeciwnik Schönberga musiałby przyznać, iż w tym okrzyczanym szarlatanie tkwi duża wiedza muzyczna, szczera inspiracja i genjalny polot. Publiczność, przygotowana na jakiś interesujący skandalik, przyjemnie rozczarowana, zgotowała Schönbergowi entuzjastyczną owację, wywołując go niezliczoną liczbę razy. Gigantyczną pracę miał prof. Schreker, prowadząc ten arcytrudny utwór. Schreker, którego nowy utwór „Das Spielwerk und die Prinzessin" niebawem ma być wystawiony w operze cesarskiej, zdobył sobie w ostatnich czasach ogromną popularność. Niebywałe w Niemczech powodzenie jego opery „Der ferne Klang" odbiło się głośnem echem nad Dunajem, zaczęto zwracać na niego uwagę, mianowano go profesorem kompozycji w akademji muzycznej, wykonano z wielkiem powodzeniem jego „Uwerturę fantastyczną", a za wykonanie „Gurre-Lieder" spotkała go gorąca podzięka.

Drugim z rzędu muzykiem, zdobywającym sobie coraz więcej zwolenników, jest Paweł Scheinpflug, gościnny dyrygent Konzertvereinu. Jego dyrekcja, oraz wieczór kompozytorski zostawiły jak najlepsze wrażenie. Ostatnio jednak słyszałem, że Scheinpflug opuszcza Wiedeń, gdyż nie znajduje dla siebie odpowiedniej pracy w Konzertvereinie. Ta młoda instytucja przyjmie teraz daleko większe rozmiary przez przyłączenie do niej dwuch zespołów chóralnych (Sing-Akademie i Schubertbund), co da jej możność wykonywania wielkich utworów oratoryjnych. Oprócz tego z chwilą ukończenia budowy gmachu „Konzerthaus'u", Konzertverein stanie się niemal najpotężniejszą instytucją muzyczną Wiednia.

Z tego powodu „Tonkünstlerzy" szykują się do poważnej walki, przygotowują też niepowszednią kampanję koncertową, układając program, składający się prawie z samych sensacji. Tego roku wykonali między innemi poemat symfoniczny Nowaka „Auf der hohen Tatra", oraz wspomnianą uwerturę Korngolda „Sing-akademja" wykonała „Pieśń o ziemi" Mahlera, utwór przepiękny, nawskroś natchniony, pełny nieskazitelnie czystego liryzmu, nastroju i rzewności. Bruno Walter, niezrównany interpretator Mahlera, sprawił nam tym razem prawdziwą ucztę artystyczną. Spodziewaliśmy się drugiej uczty: Zespół, składający się z artystów tej miary, co d'Albert, Burmester i Casals, wykonał tria: B-dur Schuberta, B-dur Beethovena oraz kwartet G moll Brahmsa. Niestety, zamiast uczty, mieliśmy tylko „sensację", gdyż ci trzej potentaci, nader pewni siebie, grali prawie bez próby, co też zaznaczyło się niemal w każdym takcie. Był to zatem koncert trzech artystów z Bożej łaski, ale nie *trio*.

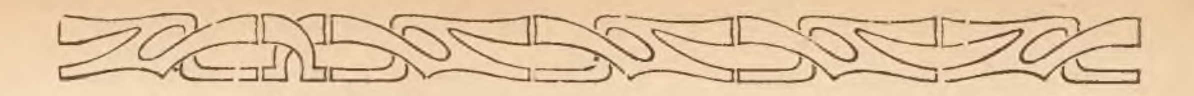
Z całego szeregu słynnych wirtuozów największe wrażenie wywarł koncert genjalnego Casalsa. Pozatem idzie armja znanych Warszawie: Sauera, Schnabla, Kreislera, Busoniego, Grünfelda, Kurzówny i innych. Z artystów polskich słyszeliśmy Rosenthala, który tym razem zapełnił dwa razy wielką salę Musikvereinu, Friedmana (zdobywającego sobie coraz więcej zwolenników wśród publiczności i krytyki), nowomianowanego profesora akademji muzycznej, Jerzego Lalewicza, który zamanifestował programem swoją polskość, dając dwa wieczory chopinowskie; prof. Lalewicz zdobył sobie w krótkim czasie liczne koło wielbicieli, jako wybitny pjanista i pedagog, a że posiada cenną, ale, niestety, rzadko spotykaną zaletę niezmiernie sympatycznej ogłady towarzyskiej, oraz ogromne poczucie koleżeńskie i uczciwość artystyczną, można mu śmiało wróżyć, że zajmie w tutejszym świecie muzycznym stanowisko pierwszorzędne. Oprócz prof. Lalewicza występowali tu jeszcze: Wacław Kochański, śpiewaczka Hasiewiczówna, skrzypek Nauman, oraz piszący te słowa.

Na zakończenie notatka: Związek Muzyczno - pedagogiczny miał też swoje święto, dosięgnął bowiem poważnej liczby członków, których ma obecnie 1000! — Muszę wreszcie wspomnieć o urządzonym staraniem tegoż związku koncercie kompozytorskim prof. Stöhr'a, który doznał bardzo życzliwego przyjęcia ze strony publiczności i krytyki.

Juljusz Wolfsohn.

W pierwszej połowie marca.





Ignacy Paderewski w Lipsku.

Dnia 6 marca r. b. grał I. Paderewski w Gewandhausie koncert f-moll Chopina, orkiestra zaś pod dyrekcją Nikischa wykonała Paderewskiego symfonję h-moll. Był to prawdziwy tryumf, który daremnie usiłowała osłabić stronna krytyka „Leipziger Tageblattu“. Faktem jest, że publiczność formalnie szalała i że takiego entuzjazmu w sali koncertowej nie widziano tu już od wielu lat.

O grze naszego znakomitego artysty nie da się już nic nowego powiedzieć, można chyba powtórzyć po raz nieskończony, że jest królem współczesnych pjanistów. Został na szczycie doskonałości, nie obniżając się ani na stopień z tych wyżyn, na których można z końca do końca przenikać idee olbrzymów twórczości muzycznej.

Zamiast rozpisywać się samemu o symfonji znanej już Warszawie, pozwolę sobie przytoczyć ustęp z najpoważniejszej krytyki tutejszej, pióra dra W. Niemanna („Leipziger Neuste Nachrichten“):

„Paderewski, który dał literaturze fortepjanowej tak wdzięczne rzeczy, jak menuet op. 14, a również i tak imponujące, pełne wielkiej kontrapunktycznej wiedzy dzieła, jak warjacje i fuga op. 11, zasługuje również jako symfonista na najzupełniejszy respekt. Można w krótkich słowach powiedzieć, że jego symfonja, choć tematycznie więcej eklektyczna, niż indywidualna, byłaby jednak bardzo interesująca, szczera i piękna, — gdyby nie posiadała trzeciej części. Lecz właśnie owa trzecia część odsłania ukryty program dzieła: wspomnienie i realistyczne przedstawienie za pomocą tonów ostatnich wypadków r. 1863.

Przydałyby się tutaj niemiłosierne rysy czerwonego ołówka, w celu uwypuklenia pięknych i głębokich miejsc, jakie i ta część posiada, np. marsz żałobny nad powaloną na ziemię ojczyzną, wzlot i pełen wyzwoleńczego charakteru obraz fantastyczny w dur. Głównie zajmują nas jednak dwie pierwsze części, — ich eligijna liryka, przeróbki pobocznego tematu pierwszej części, utrzymanego w ciemnym namiętnym schumannowskim stylu, nacechowane głębokiem uczuciem, które wykazują również niezwykłą sztukę uczonej pracy i prawdziwie symfonicznego rozwinięcia.

Od kompozytora przechodzącego od fortepjanu do orkiestry nie można wymagać, by wszędzie myślał absolutnie orkiestrowo, i nie można, na zasadzie kilku miejsc raczej fortepjanowych, niż orkiestrowych, odwracać od niego niechętnie oczu. W takich wypadkach należy właśnie specjalnie podkreślić i zaznaczyć pełny i rozmaity koloryt orkiestrowy, pomimo zasadniczego ciemnego tonu, oraz pochwalić wielką powagę artysty, którego imponująca wiedza techniczna wskazuje na długie, głębokie i gruntowne studja nad fakturą współczesnej kompozycji orkiestrowej.

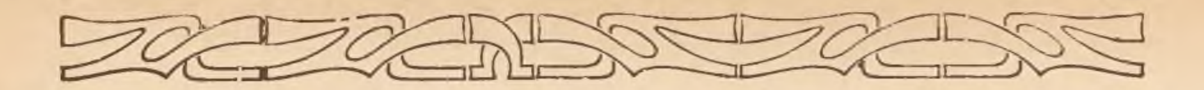
Mamy więc niejako pewien rodzaj polskiej symfonji patetycznej, przeciwstawiającej się duchowi rosyjskiej biernej abnegacji swym aktywnym, pełnym nadziejnej radości porywem. Symfonję tę przyjęto, jeżeli nie serdecznie, to jednak bez niechęci i z uszanowaniem, nawet po pierwszej części z widocznem ciepłem wołano kompozytora, który za świetne wykonanie całej symfonji winien być wdzięczny naszej, za najtrudniejsze zadania odpowiedzialnej orkiestrze, oraz jej znakomitemu mistrzowi, prof. A. Nikischowi.“ *St. W.*

W marcu.

KONCERTY.

I. Koncerty w sali Filharmonji.

= **Koncert benefisowy Józefa Ozimińskiego**, koncertmistrza i drugiego kapelmistrza Warsz. Ork. Filh., sprowadził dużo bardzo słuchaczy, których obecność stwierdziła wymownie, jaką sympatją i życzliwością cieszy się nasz wysoce utalentowany artysta, pracujący z pożytkiem na niwie muzycznej od lat wielu. — Z natury rzeczy



w wykonaniu programu, ułożonego nader interesująco, wziął przedewszystkiem udział sam benefisant zarówno w charakterze dyrygenta (IV symfonja Czajkowskiego), jak i wirtuoza (symfonja hiszpańska Lalo, utwory Kreczmera, Różyckiego, Szymanowskiego i t. d.); wystąpili nadto: prof. Henryk Melcer i p. Irena Białkiewiczówna, młoda śpiewaczka, ukazująca się po raz pierwszy na estradzie Filharmonji.

O Józefie Oziminskim pisaliśmy już bardzo często podczas jego długoletniej pracy w Warsz. Ork. Filh. Nie wdając się więc w szczegóły, wystarczy powiedzieć, że na koncercie tym, pomimo widocznego wzruszenia, sympatyczny nasz muzyk głębokie sprawił wrażenie interpretacją poważną, pozbawioną wszelkiej pozy i poziomego efekciarstwa, świadczącą wymownie o wysokiej kulturze artystycznej. Dodać należy, że w szeregu wykonanych kompozycji znalazły się interesujące utwory młodszych autorów polskich, więc: dwa piękne, subtelne nokturny Ludomira Różyckiego, romans Karola Szymanowskiego, brzmiący bardzo oryginalnie, oraz efektowny „Kaprys“ Kreczmera. W ostatniej zaś części koncertu orkiestra pod doświadczonym kierunkiem benefisanta wykonała wspaniałą symfonję IV Czajkowskiego z wielkiem poczuciem artystycznem.

Wielkiem powodzeniem cieszył się Henryk Melcer. Doskonale usposobiony, odtworzył z właściwym sobie, głębokim artyzmem kompozycje Szymanowskiego, Paderewskiego, Chopina i własne (nokturn i prześliczna transkrypcja pieśni Moniuszki „Błyszczą krople rosy“, napisana z prawdziwem mistrzostwem).

Wreszcie parę słów poświęcić należy debiutantce, p. Irenie Białkiewiczównie, uczennicy p. Elżbiety Nieborskiej. Młoda śpiewaczka, wziąwszy pod uwagę tremę, nieodłączną od pierwszego występu, przedstawiła się w świetle korzystnem, albowiem posiada bardzo ładny, szlachetny głos, który przy dalszej pracy rozwinąć się może nadzwyczaj pięknie. Nadto zaznaczyć musimy wybitną muzykalność, której śpiewaczka złożyła dowody subtelnem traktowaniem interpretowanych utworów (arja z „Samsona i Dallili“, pieśni Chopina, Noskowskiego, Opieńskiego i t. d.).

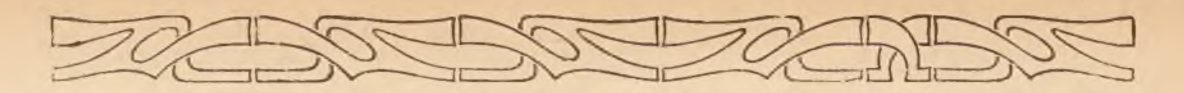
Koncert rozpoczęła orkiestra pod dyr. Zdzisława Birnbauma (uwertura Bizeta), do utworów zaś skrzypcowych i do pieśni towarzyszył na fortepjanie prof. Ludwik Urstein, który z niepospolitą umiejętnością i artyzmem odtworzył zwłaszcza trudną nadzwyczaj partję w romansie Szymanowskiego i subtelny akompanjament w nokturnach Różyckiego.

= **Na koncercie popołudniowym** w dniu 9 b. m. wystąpiła jako solistka p. Alina Domańska, uczennica prof. Domaniewskiego, i wykonała koncert Es-dur Liszta z tow. orkiestry. Trudny to nadzwyczaj utwór, wymagający doskonałej techniki i siły dużej, więc dla rąk niewieścich, pod tym zwłaszcza względem, nie zawsze odpowiedni. Jednak, gdyby nie trema, aż nazbyt widoczna, młoda pjanistka wyszłaby prawdopodobnie obronną ręką z tej ciężkiej próby, sprawiając zadowalające wrażenie. Przyznać też należy p. Domańskiej technikę dość znacznie już rozwiniętą i pewne zacięcie wirtuozowskie, lecz zbywa jej na sile i dźwięczności tonu, który, zwłaszcza w efektownym koncercie Liszta, jest warunkiem niezbędnym. Należy też przypuszczać, że przy dalszych studjach nad techniką i przy pogłębieniu duchowej strony wykonania, gra p. Domańskiej nabierze barw szlachetniejszych i potrafi zainteresować żywiej słuchacza.— Kulminacyjnym punktem programu orkiestrowego była symfonja szkocka Mendelssohna, piękna w swym pogodnym, nieco sentymentalnym nastroju, która pod kierunkiem Zdzisława Birnbauma brzmiała bardzo ładnie.

= **23 Poranek muzyczny.** Urozmaiceniem tego poranku był występ p. Adama Jałowieckiego, członka Warsz. Ork. Filh., który wybrał na swój popis romans Riesa i mazurek Wieniawskiego. Wykonanie tych utworów stwierdziło, że solista posiada wybitną muzykalność, ładny, miły ton i sporo uczucia. Nadto zaznaczyć należy, że p. Jałowiecki grał na instrumencie przez siebie pod względem głosowym konstrukcyjnie wydoskonalonym [1]). Możemy więc z przyjemnością powinszować utalentowanemu muzykowi osiągniętych pod tym względem rezultatów, tembardziej, że praca w zakresie powyższym jest niezmiernie trudna.

---

[1]) O udoskonalanych przez p. A. Jałowieckiego wspólnie z p. Juljanem Ćwiklińskim skrzypcach pomówimy w następnym zeszycie.



Orkiestrową część programu wypełniły utwory Feliksa Starczewskiego (ładny, wdzięczny menuet), wyjątek z opery Bizeta „Carmen“ i t. d., które pod artystycznym kierunkiem Józefa Ozimińskiego spotkały się z uznaniem słuchaczy, zebranych, jak zwykle na niedzielnych porankach, w bardzo licznym komplecie. Dodać jeszcze wypada, że do utworów skrzypcowych umiejętnie towarzyszył na fortepjanie Feliks Starczewski.

= **XI-ty Abonamentowy koncert symfoniczny** uświetnił swym udziałem słynny skrzypek włoski Arrigo Serato. Program składał się z koncertu Beethovena i koncertu Wieniawskiego (druga i trzecia część), w których potrafił wykazać wszechstronnie swój wielki talent. Przepyszna technika, nieskazitelna intonacja, niezawodząca w najtrudniejszych nawet miejscach, piękny, szlachetny ton, głębokie odczucie i zrozumienie interpretowanego utworu, wreszcie ognisty temperament, trzymany jednak w karbach należytych, i subtelny wyraz poetyczny tworzą całość nadzwyczaj poważną, która każe bez wahania zaliczyć włoskiego skrzypka do artystów pierwszorzędnych, do tych zwłaszcza, co umieją nietylko zadziwić, lecz i wzruszyć.

Przepiękny koncert Beethovena, odtworzony z niepospolitem mistrzostwem, nadzwyczaj stylowo, zdecydował o wielkiem powodzeniu, które towarzyszyło wybitnemu wirtuozowi przez cały wieczór, po skończonym zaś programie nie chciano formalnie rozstać się z p. Arrigo Serato i zmuszono go grać kilkakrotnie na bis.

Orkiestra pod artystycznym kierunkiem Z. Birnbauma wystąpiła z dwoma nieznanymi jeszcze nam utworami, usłyszeliśmy mianowicie: wstęp do II-go aktu dramatu muzycznego „Ingwelda“ Maksymiljana Schillingsa, współczesnego kompozytora niemieckiego, i „Wesoły marsz“ E. Chabriera, autora francuskiego. Obydwie kompozycje, doskonale wykonane, zdobyły uznanie słuchaczy. Podnieść należy szlachetny, poważny nastrój muzyki Schillingsa i oryginalny koloryt pełnej humoru kompozycji Chabriera.

Do nadprogramowych dodatków towarzyszył na fortepjanie z właściwą sobie maestrją prof. Ludwik Urstein.

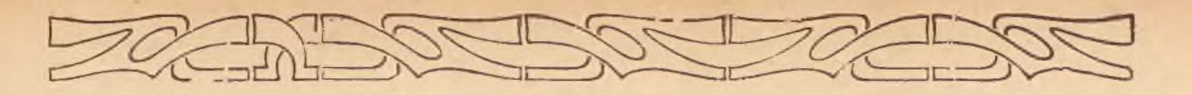
A. Zabłocki

II. Koncerty w sali Hermana i Grossmana.

= **II-gi Wieczór kameralny** kwartetu Warsz. Ork. Filh. (pp. Ozimiński, Andrzejowski, Wenty i Kochański) zgromadził w sali Hermana i Grossmana dużo bardzo publiczności, która wysłuchała z prawdziwą przyjemnością pięknego programu, zawierającego pierwszy kwartet Beethovena F-dur, kwartet Czajkowskiego D-dur i trio Areńskiego D-moll (fortepjan — p. Janina Familjerówna), które ze względu na wybitne powodzenie, jakiem cieszyło się na poprzednim koncercie, oraz liczne życzenia powtórzono raz jeszcze. Po pierwszym wieczorze poświęciliśmy kwartetowi W. O. F. dłuższe sprawozdanie, wyrażając zadowolenie z powodu zorganizowania koncertów kameralnych, których tak nam zawsze brakowało w Warszawie, omawiając również cenne zalety artystyczne nowopowstałego zespołu, odpowiadającego najzupełniej poważnym wymaganiom sztuki. Ograniczyć się więc możemy obecnie do zanotowania niezwykłego powodzenia, które towarzyszyło niepospolitym muzykom na tym drugim z rzędu koncercie. Miejmy nadzieję, że piękne wieczory kameralne zaklimatyzują się u nas na dobre, jednając sobie coraz liczniejsze koła zwolenników.

= **Koncert Adolfa Borcharda.** Francuski pjanista, p. Adolf Borchard, wystąpił w sali Hermana i Grossmana z koncertem własnym, którego program, ułożony interesująco, zawierał etiudy symfoniczne Schumana, utwory Chopina (preludjum, walc, kilka etiud), sonatę Mozarta, wreszcie kilka kompozycji współczesnych autorów francuskich i rosyjskich, oraz polonez Liszta.

Gra p. Borcharda niejednolite pozostawia wrażenie: niektóre utwory, np. etiudę Skrjabina, śliczną kołysankę Liapunowa odtworzył pjanista ładnie, ze smakiem i poczuciem artystycznem, natomiast sonata, raczej sonatina Mozarta grzeszyła brakiem stylu (tempo, używanie pedału, ustawiczne opóźnianie górnego głosu); również kompozycje naszego mistrza Chopina niezawsze szczęśliwie były traktowane. Technikę



posiada p. Borchard znacznie rozwiniętą, jednak nie wyrównaną w szczegółach, nadto sporo siły i temperamentu, lecz zalety te nie pokrywają braków natury artystycznej, wobec czego całokształt gry francuskiego pjanisty raczej ujemne, niż dodatnie sprawia wrażenie.

A. Zabłocki.

Przegląd prasy.

Z literatury Beethovenowskiej.

W „Rydwanie“ (Kraków) pisze dr Reiss pod powyższym tytułem:

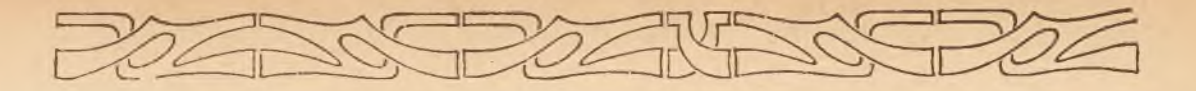
„W jednym z roczników berlińskiego czasopisma „Die Musik“ (IX. I) pojawiło się studjum Paula Bekkera p. t. „Beethoven als Kulturmacht“, będące, według określenia autora, fragmenterycznem ogniwem obszernej pracy o Beethovenie. Przewodnie kontury ogłoszonego szkicu nakreślone były z taką wyrazistością i plastyką i wnikały z tak głęboką intuicją w mistyczne sfery beethovenowskiego ducha, że z upragnieniem czekano ukazania się całego dzieła, mającego ogarnąć syntezę beethovenowskiego „czynu“. W końcu pojawiła się książka [1]), wydana z niezwykłą starannością zewnętrznego przepychu, opatrzona bogatą galerją ilustracji, oświetlających niemal każdy wybitniejszy moment z życia Beethovena; po paru tygodniach okazała się, mimo wygórowanej ceny, potrzeba nowego nakładu — wymowny dowód, jak świetnie wywiązał się autor ze swego zadania i jak dotkliwą lukę wypełnił dziełem swojem w literaturze beethovenowskiej. Mimo nader obfitej ilości studjów analitycznych i obszernych monografji bjograficzno-krytycznych o Beethovenie — że przytoczę tylko książki A. W. Thayera, A. Marxa, G. Nottebohma, A. Ch. Kalischera, W. Nagla, Th. Frimmla, Th. Helma — brakło przecież dzieła, dającego wyczerpującą odpowiedź na wszelkie problemy, wiążące się z życiem i twórczością Beethovena. Uczyniła to wreszcie praca Bekkera i stała się podniesioną do ideału monografją artystyczną, odsłaniającą najdalsze perspektywy i prowadzącą do podstaw beethovenowskiej sztuki; język, pełen prostoty, siły i jędrności, nie rozpływa się nigdzie w rozwodnionych ogólnikach beztreściwej obrazowości, lecz tam, gdzie tego przedmiot wymaga, wznosi się do wyżyn lirycznego polotu. Fenomenalna wartość tej pracy tkwi w nowym kącie widzenia, z którego autor rozpatruje i stara się oświetlić ów rdzenny pierwiastek muzyki beethovenowskiej, różniący ją zasadniczo od wszystkiego, co poprzedziło jej pojawienie się.

Sztuka beethovenowska wyrosła z nastroju *rewolucji:* jej rytm — to rytm bohaterskiej i tragicznej walki. Beethoven i Napoleon — to dwie najpotężniejsze siły twórcze, z których wstało życie i dusza nowoczesnego pokolenia. I Napoleon, który w obłędnem rozpętaniu swej nadludzkiej woli giął całą Europę jako swoje służebne narzędzie, i Beethoven, który w tragicznem osamotnieniu szedł wśród współczesnych jak pustelnik ducha, owiani są jedną i tą samą melancholją prometejskich tęsknot: stąd to w muzyce beethovenowskiej te melancholijne krzyki, przetopione w natchniony dźwięk, stąd ten namiętny ton walki.

Na jedną znamienną cechę nie zwrócił autor uwagi, a zdaje mi się, że w tem streszcza się właśnie to, co nazwałbym *problemem beethovenowskim:* Wobec twórczych światów muzyki beethovenowskiej stali współcześni jak wobec nierozwiązalnej zagadki; o piątej symfonji wyrazić się miał Goethe, że to jest „potęga i szaleństwo, wywierające wrażenie, jakoby się waliły gmachy całe“. Do Beethovena nie można się zbliżyć bez uczucia tajemnego lęku i majestatycznej grozy. Beethoven przytłacza i druzgoce wprost jakby moc nadprzyrodzona: w kręgu jego sztuki duszno nam, ona nie koi, nie daje wyzwolenia, ale łamie i — nie waham się przed powiedzeniem — *zabija:* jest w niej jakaś zbrodnicza siła. I tu leży djametralna różnica między Beethovenem a Chopinem w charakterze ich muzyki: Chopin — mimo swojej obłędnej rozpaczy — nietylko nie zabija, ale podnosi i dźwiga i poi melancholje zwątpienia tchnieniem krzepiącej nadziei.

W przeciwieństwie do Mozarta, którego genjusz wystrzelił nagle przecudownem kwieciem przedwczesnej dojrza-

[1]) P a u l B e k k e r. Beethoven. (Text-Ausgabe) Schuster & Loeffler. 1912. O książce tej zamieścił „Przegląd muz.“ sprawozdanie w zeszycie 12 z roku 1912.



łości, rozwijał się talent Beethovena stopniowo od pierwszych niepozornych błysków do przebogatych objawień twórczych, tryskających olśniewającem światłem najgłębszego uduchowienia; dlatego można w twórczości Beethovena poprowadzić pnącą się od poziomu ku szczytom linję rozwojową, odzwierciedlającą wewnętrzny proces duchowego dojrzewania. Wszelako nieuzasadniony i ciasny jest pogląd, który z zewnętrznych momentów życiowych wywodzi kierunki i zarysy trzech odrębnych stylów, a raczej trzech okresów twórczych, rozgraniczonych ścisłemi datami historycznemi: podobna klasyfikacja dzieł beethovenowskich musi doprowadzić do śmiesznych konsekwencji — właśnie u Beethovena, u którego każdy utwór jest manifestacją wewnętrznych przeżyć i odruchem nastrojowego napięcia chwili. To też słusznie zrywa Bekker z utartym poglądem tradycji i rozróżnia w twórczości Beethovena wprawdzie także trzy style, ale oparte na kryterjach natury psychologicznej: improwizatorski styl sonatowy, monumentalny styl symfoniczny i wizjonerski styl natchnionej abstrakcji, zaklętej w transcedentalne piękno ostatnich kwartetów; ewolucja beethovenowskiej twórczości jest bowiem ciągłem doskonaleniem się i wyzwalaniem z więzów materjalnej, zmysłowej formy dźwięku i wzlotem ku szczytom wysubtelnionej do ostatecznych granic poetyckiej myśli. Muzyka fortepjanowa uległa zupełnemu przeobrażeniu: nie była to już błyskotliwa sztuka salonowej elegancji i wytworności dworskiej, ale poufna spowiedź osobistych przeżyć i odblask wewnętrznych płomieni, utajonych na dnie duszy beethovenowskiej. Całe życie trawiła Beethovena erotyczna tęsknota za sercem kobiety, którąby zdołała wspiąć się na zawrotne wirchy jego twórczej potęgi: życie nie pozwoliło mu na zaspokojenie tej tęsknoty; Beethoven tłumił w sobie swój ból i mękę swego serca i zamykał się w osamotnieniu swoich cierpień, zazdrośnie strzegąc tajemnicy beznadziejnych pragnień i pożądań. I stąd płynął tragiczny ból jego życia.

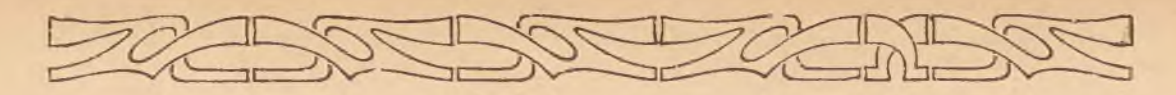
Drugiem źródłem gnębiących zmagań i pustelniczych tułań po ścieżkach głuchej rozpaczy i mrocznego zwątpienia była wstrząsająca katastrofa w życiu Beethovena, t. j. utrata słuchu. Pod wrażeniem nieszczęścia spisał Beethoven w jesieni 1802 r. w Heiligenstadt testament, malujący z całą świadomością grozę położenia; oto słowa tego rozpaczliwego dokumentu, słowa wielkie i straszne bezmiarem swego bólu:

„Ludzie! Którzy uważacie mnie za „obłędnego mizantropa, jakąże krzywdę „mi wyrządzacie! Wy nie znacie tajemnych przyczyn tego, na co patrzycie. „Moja dusza i umysł garnęły się od „pierwszych lat mego dziecięctwa do tkliwych uczuć przyjaźni, pragnęły miłości, gdy oto ja, człowiek o płomiennej „sile żywego temperamentu, stęskniony „za życiem i jego towarzyskim urokiem, „popadłem w nieuleczalne cierpienie, „które mnie zmusza do zupełnego odgraniczenia się od zewnętrznego świata, „do zupełnego osamotnienia .. Boć przecież nie mogę ludziom powiedzieć: „mówcie do mnie głośniej, krzyczcie, bo „ja jestem głuchy, ja, który powinienem „mieć słuch o wiele doskonalszy, aniżeli „każdy inny; ja nie mogę tego powiedzieć. Dlatego wybaczcie, że się od was „usuwam, że żyję jak wyklęty banita, „byle tylko nikt nie był świadkiem mego „upokorzenia: jaki to ból i rozpacz, gdy „ktoś stoi koło mnie i zdaleka słyszy „płynące z pola głosy fujarki, a ja — „nie słyszę nic!

„Nie wiele brakło, bym kres był położył takiemu życiu. Lecz tylko ona! — „sztuka wstrzymała mnie od tego kroku, „gdyż czułem, że nie śmiem porzucić „świata tak długo, dopóki nie wyśpiewam tego wszystkiego, co gra tajemną „muzykę w mojej duszy. I oto wiodę „swój opłakany żywot bez nadziei i ukojenia! Opatrzności! daj mi bodaj jeden „dzień czystej, podniosłej rozkoszy! Czy „go już nigdy nie dożyję? Nie, nie — „to byłoby zbyt straszne!"

Tak namiętnym krzykiem wyładował się rozpaczny szał obłędnego bólu. Ale tu przełomowy kres tej tragicznej szarpaniny ducha. Beethoven nie ugiął się przed gnębiącym demonem: zwyciężyła wola do życia i uśmiechem promiennej aureoli ozłociła jego twórczość. Z tego nastroju wyrosła zarówno piąta symfonja, jak i wszystkie dzieła „ostatniej doby"; muzyka beethovenowska, wyzwolona z więzów materjalnych pożądań, przybrała charakter wizyjny; Beethoven-muzyk przeobraził się w natchnionego wieszcza.

I właśnie po tej krawędzi wewnętrz-



nego przeobrażenia prowadzi nas autor nowej książki o Beethovenie, odsłaniając dalekie perspektywy i z przesubtelną intuicją odtwarzając zasadnicze linje beethovenowskiej psychiki. Pogląd Bekkera na historyczną rolę Beethovena wnosi nowe wartości estetyczne; zwłaszcza stosunek muzyki beethovenowskiej do muzycznego dramatu Wagnera staje w zupełnie nowem oświetleniu: przyjmuje się powszechnie, że dziewiąta symfonja jest przeczuciem czy przedświtem wagnerowskiego czynu, gdyż nie mogąc samym dźwiękiem instrumentalnym jasno określić i odtworzyć uczuciowego nastroju, posługuje się słowem pieśni jako plastycznym środkiem wyrazu, w czem dowód, że jedyną konsekwencją beethovenowskiej muzyki musi być dramat muzyczny, spełniający to, za czem tęsknił Beethoven; lecz to pogląd mylny: Sam Beethoven jest — spełnieniem, zamknięciem całego łańcucha wieków, a zarazem opoką, na której wzniosły się trzy potężne kopuły nowoczesnej muzyki: romantyczna liryka, symfoniczna muzyka programowa i dramat wagnerowski."

Z żałobnej karty.

— **Feliks Draeseke.** D. 26 lutego r. b. zmarł Feliks Draeseke, jeden z grupy kompozytorów niemieckich (Cornelius, Raff i in.), którzy w połowie ubiegłego stulecia hołdowali ideałom Liszta i wspólnie z nim torowali drogę muzyce przyszłości. Wprawdzie Draeseke zmienił następnie zapatrywania i z postępowca zrobił się konserwatystą, bądźcobądź walczył swego czasu pod sztandarem, na którym widniały nazwiska Liszta i Wagnera.

Działalność muzyczna Feliksa Draeseke zaznaczyła się na niwie pedagogiczno-kompozytorskiej i literacko-muzycznej. Ta ostatnia wyraziła się przedewszystkiem w czasach walki o nowe zasady, oraz w kilku oddzielnych późniejszych publikacjach (między innemi o muzyce R. Straussa, któremu przyznawał talent i wiedzę, robił mu jednak zarzuty, że przekracza granice czysto muzyczne i zapytywał: czy tak ma być dalej?). Jako pedagog, zajmował stanowiska profesora kompozycji w konserwatorjach w Lozannie (1864—1874) i Dreźnie (od r. 1884). Napisał 3 symfonje, z których symfonja „Tragiczna" najbardziej jest znaną, poematy symfoniczne, utwory kameralne, fortepjanowe, pieśni, koncerty i t. d. Na pierwszym jednak miejscu należy umieścić jego kompozycje chóralne większych rozmiarów, do których należy przedewszystkiem msza fis-moll. Pisał również opery do własnych tekstów, ale te nie długo utrzymywały się na scenie. Koroną twórczości Draeseka jest dramat „Chrystus", składający się z 4-ch oratorjów, wykonywanych przez 3 wieczory. Dzieło to zyskało mu dużo zaszczytów i uznania.

KRONIKA.

— **Władysława Żeleńskiego** mianował Kraków swoim obywatelem honorowym. Przed niedawnym czasem władze miejskie wręczyły zasłużonemu nestorowi muzyków polskich artystycznie wykonany dyplom.

= **Mistrz Paderewski** dał dwa koncerty w Krakowie i Lwowie. Występom tym poświęca prasa galicyjska obszerne artykuły. O owacjach i entuzjastycznych przyjęciach zbyteczne chyba dodawać.

= **Pjanista Juljusz Wolsohn**, warszawianin, zamieszkały w Wiedniu, koncertował tam z dużem powodzeniem w sali Bösendorfera. Program wypełniły kompozycje Bacha, Beethowena (sonata D-dur op. 10), Schumana „Karnawał" i t. d. Krytyka wiedeńska nie szczędzi pochwał p. Wolfsohnowi i zalicza go do pjanistów pierwszorzędnych (In verhältnismässig kurzer Zeit hat Wolfsohn sich einen Platz in der ersten Reihe unserer Pianisten errungen).

= **Feliks Weingartner**, który w czerwcu r. b. obchodzić będzie 50 tą rocznicę urodzin, zajęty jest obecnie opracowaniem „Oberona" Webera. Znakomity kapelmistrz ma zamiar całkiem przerobić operę i wystawić po raz pierwszy w Hamburgu.

= **Petersburg.** W Operze Maryjskiej wystawiono „Elektrę" Straussa. Operą dyrygował angielski kapelmistrz Coates, uczeń Nikischa. — D. 22 marca Towarzystwo muzyczne daje koncert, na którym wykonana będzie Bacha „Pasja według św. Mateusza" ze współudziałem Chóru synodalnego (przeszło 100 osób).

= **Nowe trio.** Pjanista polski p. Bronisław Poźniak, uczeń profesora Lalewicza, wspólnie z artystami berlińskimi: Hugonem Kortschakiem (skrzypce) i Heinzem Bayerem (wiolonczela) zawiązali nowy zespół kameralny. Pierwszy występ nowego tria odbył się w Berlinie w sali Scharwenki. Artyści wykonali między innemi Trio Czajkowskiego, Trio Roberta Kahna, V-ty koncert kameralny Rameau i t. d. Jesienią r. b. p. Poźniak i jego współtowarzysze zamierzają dać szereg koncertów w większych miastach Galicji i Królestwa. Do programu tych koncertów ma być włączone nowe Trio Ludomira Różyckiego.

= **Mascagni** napisał nową operę „Parisina" (tekst Annunzia), która ma ujrzeć światło kinkietów w wiedeńskiej Operze nadwornej. Jednocześnie „Parisinę" przyjęły do wystawienia medjolańska La Scala i paryska Wielka Opera.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Mchał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kozłowska Marja, art. op. Widok 21. Przyjmuje od 11—1 i od 3—5.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Nowacka-Hahn Marja, Marszałkowska 85.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Nowowiejska 5, m. 22, tel. 286-77.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Marszałkowska 79 m. 31.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łukasiewicz Fr. pjanista z praktyką koncertową, Sosnowa 13 m. 6, od 11—1. Udziela artystycznej gry na fortepjanie. Współudział w zespołach kameralnych i akompanjament.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239-42.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Koszykowa 11.
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.

Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Welska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Szwarc Natalja, Chłodna 30.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold. Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Koszykowa 42. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni“, Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria“.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Co-

Związki.

Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.
Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.
Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.
Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.
Halpern F., Mikołajewska 20.
Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.
Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Mikołajewska 9.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.
Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Białystok.

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

Moskwa.

Wielhorski Aleksander, Preczistienskija worota, „Bojarskij dom" № m. 62.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.
Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).
Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.
Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.
Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Plac św. Jura 6.
Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.
Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.
Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.
Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.
Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.
Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.
Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**

